صفحات ۵ - ۱۴

نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸

نقش ساز تمبک در همنوازی با سازهای ملودیک موسیقی کلاسیک ایران

مازیار کنعانی[۱]، **هومان اسعدی**[۲*]

[۱] کارشناسی ارشد رشته ی نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

[۲] استادیار گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۸/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۲/۱۸)

چکیده

فقدان نظام منسجم، مدوّن و معین ریتمیک- متریک برای ساز تمبک در همنوازی با سازهای ملودیک موسیقی کلاسیک حال حاضر ایران، موجب سردرگمی نوازندگان، آشفتگی اجراها و عدم دستیابی به نتایج دلخواه در همنوازی‌ها و غیره می‌شود. مانند شاخه‌های دیگر علوم، می‌توان از تجارب موفق که به هر شکل پدیدآمده‌است، به نتایجی برای رفع این مشکلات دست پیدا کرد. شیوه‌ی تحقیق در مقاله‌ی حاضر، توصیفی و تحلیلی است. اطلاعات و داده‌های اولیه‌ی پژوهش، از طریق آوانگاری و شنود آثار صوتی موجود، توسط نگارندگان به‌دست‌آمده است. جامعه‌ی آماری در این تحقیق، تمامی آثار صوتی از همنوازی‌ها- شامل سازهای ملودیک و تمبک در موسیقی کلاسیک ایران است. نمونه‌گیری به صورت غیرتصادفی و انتخابی است. نتایج نهایی مقاله شامل آنچه برای ریتم و تمبک، در همنوازی تمبک با سایر سازهای ایرانی، در زمینه‌های زمان و شکل ورود تمبک در ابتدای قطعه، میزان‌نماها، فیگورهای ریتمیک اجرایی تمبک و سایر سازها، تکنیک‌های مورد استفاده‌ی تمبک، اساس بداهه یا غیربداهه بودن،کمّی و کیفی بودن ریتم اجرایی سازها، حضور و نقش تقسیمات استقراضی، نسبت خط ریتم تمبک با ملودی، بخش پایانی و تمپو اتفاق می‌افتد، است. پژوهش پس‌از بررسی موارد فوق و یافتن نتایجی کلی، در انتها با نگاهی بر تمام یافته‌های فوق، نتایج دقیق‌تر و جامع‌تری را نیز ارائه کرده است.

واژه‌های کلیدی

تمبک، همنوازی، موسیقی کلاسیک ایران، ساز کوبه‌ای، ریتم.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۴۱۲۹۲۰-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: asadih@ut.ac.ir.

مقدمه

با توجه به زمان‌مند بودن هنر موسیقی، ریتم، پایه‌ای‌ترین و اولین رکن در موسیقی است. بنابراین بررسی، تجربه‌های موجود در آن نیز به همین اندازه دارای اهمیت خواهد بود. همچنین در مقوله‌ی همنوازی، سازهای کوبه‌ای، به خصوص تمبک، نقش بسیار مهمی را هم در زمینه‌ی ریتمیک-متریک و هم در رنگ‌آمیزی صوتی ایفا می‌کنند. بنابراین برای داشتن یک همنوازی با کیفیت، در اولین قدم نیاز به بررسی نقش این ساز داریم. فقدان نظام منسجم، مدون و معین ریتمیک- متریک در همنوازی با سازهای ملودیک موسیقی کلاسیک حال حاضر ایران، موجب سردرگمی نوازندگان، آشفتگی اجراها، عدم دستیابی به نتایج دلخواه در همنوازی‌ها و... می‌شود. در حقیقت موفقیت در بسیاری از موارد بر مبنای قواعدی شخصی و تجربی، گاهی ناخودآگاه، و یا به صورت تقریباً اتفاقی شکل خواهدگرفت. مفهوم ریتم از متر جدا است و برای دست یافتن به نتایج درست و درک عمیق موضوع، باید در طول مقاله نیز کاملاً این‌دو را در ذهن از هم تفکیک کنیم. ریتم در موسیقی کلاسیک ایران (با تکیه برآنچه از دوره‌ی قاجار- نه پیش از آن- به دست ما رسیده)، به‌دلیل حضور مقتدرانه‌ی آواز و آوازی‌نوازی، ساختاری متفاوت از شکل رایج ریتم در دیگر موسیقی‌ها دارد. آواز و گونه‌ی آوازنوازی، عمده‌ترین بخش این موسیقی را تشکیل می‌دهد. در واقع بزرگترین بخش موسیقی هنری این دوره، بر همین اساس بنا شده است. در آواز، ریتم یک مشخصه‌ی بسیار پیچیده و در عین حال دارای آزادی نسبی در دیرند است. این موضوع در مرحله‌ی اول، همنوازی را تحت تاثیر قرار داده و سایه‌ی این تاثیر چنان سنگین است که بسیاری به طور کل موسیقی ایرانی را موسیقی برای تکنوازی معرفی می‌کنند. در شکل آوازی نمونه‌ای که ساز کوبه‌ای در آن نیز حضور داشته باشد، وجود ندارد و همنوازی‌ها، تنها منحصر به همراهی ساز و آواز می‌شود و یا گاهی آوازی که با بیش از یک ساز همراه شده است. پس می‌توان گفت در عمده‌ترین بخش موسیقی هنری ایران (با مترآزاد)، ساز کوبه‌ای هیچ نقشی ندارد. استفاده از سازهای کوبه‌ای، صرفاً در اجراهای دارای متر است که سهم کمی را در این موسیقی دارند. به نظر نگارندگان، در دوره‌ی قاجار (یا حداقل اواخر این دوره که نمونه‌های صوتی از آن موجود است)، استفاده از سازهای کوبه‌ای در موسیقی سَبُک شهری، بسیار پررنگ بوده است و استفاده‌ی این سازها در موسیقی هنری نیز تا حدودی به شکل مشابه منتقل شد. شاید به‌همین‌دلیل است که سازهای ملودیک و سازهای کوبه‌ای در اجراهای متریک‌شان، به جز در مواردی محدود (ریتم‌های با میزان‌نمای $\frac{۶}{۴}$ و $\frac{۶}{۸}$ سنگین)، ریتم‌های بسیار ساده و ابتدایی و یکنواخت عامیانه را ارائه می‌کنند. این گفته، به هیچ عنوان به معنی ضعف ریتمیک نوازندگان مذکور نیست، بلکه عدم اهمیت و در اولویت نبودن متر در اجراهای آنهاست. هرچه از لحاظ تاریخ ضبط‌ها به عقب‌تر برمی‌گردیم، می‌بینیم که این موضوع پررنگ‌تر است و متر نقش متداول‌تری را ایفا می‌کند. می‌توان گفت با گذر زمان و تاثیرپذیری بیشتر فرهنگ ایران از سایر کشورها، همنوازی‌های متریک گسترده‌تر شد و جایگاهی مهم‌تر از پیش پیدا کرد. ریتم‌ها متنوع و پیچیده‌تر و نقش سازهای کوبه‌ای، پررنگ‌تر شد. همچنین تحولات زیادی در ساختار تکنیکی تمبک به‌وجودآمد. تاثیر سایر فرهنگ‌ها را می‌توان در حالت خاصی از ریتم $\frac{۴}{۴}$، یا حالتی از $\frac{۱۶}{۱۶}$ که (از چپ به راست) به صورت ۲و۲و۳و۳و۳و۳ ارائه می‌شود یا حالتی دیگر که $\frac{۸}{۸}$ با آکسان‌هایی به شکل ۲و۳و۳ اجرا می‌شود، دید. اینها هیچ‌یک پیشینه‌ای در موسیقی کلاسیک ایران و حتی در دیگر گونه‌های موسیقی ایران ندارد، اما ملاحظه می‌شود که امروزه به صورت گسترده در این موسیقی مورد استفاده هستند. در زمینه‌ی تکنیک نیز شاهد ترجمه شدن و ارائه‌ی بسیاری از تکنیک‌ها در تمبک از سازهایی مانند طبلای هندی هستیم. در کل می‌توان گفت به دلیل پشتوانه‌ای علمی و عملی که موسیقی آوازی از آن برخوردار است، همچنان نظام‌مندتر از بخش متریک رپرتوار موسیقی کلاسیک ایران است.

روش تحقیق و آوانگاری

پیشینه‌ی پژوهش برای موسیقی کلاسیک ایران در زمینه‌ی ریتم بسیار کم است. از مواردی که نتایج قابل قبول و استفاده‌ای را ارائه داده‌اند، می‌توان به *Rhythmic Structure in Iranian Music* نوشته‌ی دکتر محمدرضا آزاده‌فر، کتاب *سرایش* نوشته‌ی حسین مهران و *ریتم‌خوانی واژگانی* نوشته‌ی ارشد تهماسبی اشاره کرد. با توجه به هدف مقاله که سعی در هرچه نظام‌مندتر کردن نقش ساز کوبه‌ای در قطعات متریک موسیقی کلاسیک ایران است، روش‌های مختلفی در طرح و برخورد با موضوع را می‌توان پیش‌گرفت. ارائه‌ی یک ایده و تلاش برای توجیه کردن سایرین در استفاده از آن، راهی است که در زمینه‌های مختلف موسیقی کلاسیک ایران گاهی توسط افرادی انجام شده و معمولاً یا به نتیجه نرسیده یا موجب انجماد و ایجاد محدودیت در آن شاخه

شده است. بررسی سبک شخصی خاص، راهی دیگر است که از اساسی‌ترین مشکلات آن، محدودشدن به فردی خاص و شیوه‌ای بر اساس سلیقه‌ی آن شخص است. چندین راه دیگر نیز ممکن است که بحث در مورد آنها، به این نوشته کمکی نمی‌کند. از نظر نگارندگان، مانند شاخه‌های دیگر علوم می‌توان از تجارب موفق (به هر شکلی که پدید آمده است)، به نتایجی برای رفع این مشکلات دست پیدا کرد. در نهایت پس از بررسی تمام این راه‌ها، نگارندگان به این نتیجه رسیدند که از تمام افرادی که تاثیر قابل توجه‌ای در شیوه‌ی تمبک نوازی در همنوازی با سازهای ملودیک داشته‌اند، لیستی فراهم شود و آثارشان مورد بررسی و تحلیل قرار بگیرد. در ابتدا به طور کلی نوازندگان مطرح و صاحب شیوه‌ی شخصی را انتخاب کرده و پس از شنیدن و بررسی اولیه‌ی تمام آثار آنها، از بین آثار هر شخص، آن دسته که روشن‌تر بیانگر سبک اوست، انتخاب شد. لازم به توضیح است که برای هیچ فردی از نظر تعداد اثر، تفاوت قائل نشده و از هر شخص، یک قطعه با تمپوی بالا و یک قطعه با تمپوی پایین که بیشتر بیانگر سبک شخصی آن فرد باشد، در نظر گرفته شده‌است. در واقع اگر شیوه‌ی شخصی برای گونه‌های مختلف، مانند پیش‌درآمد یا چهارمضراب، متفاوت باشد، حتماً لحاظ شده است. در موارد خاص نیز تاثیر آهنگساز بر روی اجرای تمبک قطعات، مورد بررسی قرار گرفت. اشخاصی که مورد بررسی قرار گرفته‌اند، به شرح زیر هستند که براساس سبک، با خط تیره تفکیک شده‌اند:

حسین تهرانی (۱۲۹۰-۱۳۵۲)، محمد اسماعیلی (۱۳۱۳) - ناصر فرهنگ‌فر (۱۳۲۶-۱۳۷۶)، جمشید محبی(۱۳۳۱) - امیر ناصر افتتاح (۱۳۱۴-۱۳۶۶)، بهمن رجبی (۱۳۱۸) - جمشید شمیرانی (۱۳۲۰)- ارژنگ کامکار (۱۳۳۵) - پژمان حدادی (۱۳۴۷) - نوید افقه (۱۳۴۹)

آوانگاری به شکل کامل و با جزییات، هم از اجراهای دونوازی و هم گروه‌نوازی انجام شده است. در واقع با توجه به این که اطلاعات خام و اولیه‌ی پژوهش را برآورده می‌کند، موضوع بسیار حساسی است. زیرا امکان دارد ایده‌های همنوازی از قسمت‌هایی مثل زینت‌هایی که توسط سایر سازها نواخته می‌شود یا حتی خط باس یا ریتم هارمونیک و غیره به‌وجودآمده باشد و عدم توجه به آن، باعث به‌وجودآمدن خطاهایی در نتایج نهایی بشود. روش تحقیق مورد استفاده توصیفی و تحلیلی است. اطلاعات از طریق آوانگاری و شنود آثار صوتی موجود، به دست آمده‌است. جامعه‌ی آماری در این تحقیق، تمامی آثار صوتی از همنوازی‌ها- شامل سازهای ملودیک و تمبک در موسیقی کلاسیک ایران و نمونه‌گیری به صورت غیرتصادفی و انتخابی است. پس از انتخاب و آوانگاری آثار این افراد، هریک از قطعه‌ها به صورت جداگانه تجزیه و تحلیل ریتمیک-متریک شد و نتایج بررسی گردید. برخی از قطعات، نکات خاص و جالب توجه داشت. در نهایت هم نکات مشترک و یا غیرمشترک بین قطعه‌های تمپوپایین و تمپوبالا و نوازندگان مختلف مورد بررسی قرار گرفته است و به نتایجی که از پیش تعیین نشده بودند، رسیده است. همچنین ریتم‌های انتخاب شده، از وزن‌های ساده و ترکیبی هستند که با اختلاف زیاد، بیشترین فراوانی را در رپرتوارهای موسیقی کلاسیک ایران دارند و از بررسی وزن‌های لنگ پرهیز شده است. در واقع نگارندگان صرفاً نقش ناظر و تحلیل‌گر را داشته‌اند تا نتایجی کارآمد و بنیادین حاصل شود. اصلی‌ترین بخش تحلیل آوانگاری‌ها، برای پاسخ به‌سوال "شیوه‌ی برخورد نوازنده‌ی تمبک با ملودی و همنوازی با آن به طور کلی در شیوه های مختلف چگونه بوده است؟"، بوده است.

جدول ۱- میزان‌نما، تمپو، تقسیمات استقراضی (تمبک) و ورود تمبک در ابتدای نمونه‌های بررسی شده.

		میزان‌نما	تمپو	تقسیمات استقراضی	زمان و شکل ورود تمبک در ابتدای قطعه
۱	حسین تهرانی زرد ملیجه	۲/۴ ساده	برای سیاه در ابتدا برابر ۱۰۳ است و از میزان ۷۴ با افزایش ناگهانی تمپو پس از سکوت به ۱۲۰ همراه است.	استفاده نشده	
۲	حسین تهرانی رنگ دشتی	۶/۸ ترکیبی	برای ضرب سیاه نقطه دار برابر ۱۰۸ است و قطعه با کمی بالاتر رفتن تمپو تدریجی همراه است.	استفاده نشده	
۳	محمد اسماعیلی پیش درآمد سه گاه	۴/۴ ساده	برای سیاه تقریباً تا پایان برابر با ۶۴ است.	استفاده نشده	
٤	محمد اسماعیلی چهارمضراب سه گاه	۶/۱۶ ترکیبی	برای چنگ نقطه دار برابر با ۱۵۴ است ولی با تغییرات کمی در ادامه همراه است.	استفاده شده (یک میزان)	۱۵ میزان سوال و جواب بین سنتور و تمبک و از شانزدهمین میزان همنوازی آغاز می‌شود.
٥	امیرناصر افتتاح ضربی دشتی	۶/۸ ترکیبی (سنگین)	برای سیاه نقطه‌دار حدودا برابر با ۳۷ است که البته دارای تلورانس نیز هست.	استفاده نشده	تار شروع کننده ی اجرا از روی ضدضرب است و پس از اتمام میزان اول تمبک وارد می‌شود.
٦	امیرناصر افتتاح چهارمضراب ماهور	۶/۱۶ ترکیبی و ۶/۸ ترکیبی	برای سیاه حدودا برابر با ۱۴۰ است و با تغییرات بسیار کمی در طول قطعه همراه است.	استفاده‌ای نشده	شروع قطعه توسط تار انجام می‌شود و پس از دو میزان تمبک نیز وارد می‌شود

ادامه جدول ۱.

		میزان‌نما	تمپو	تقسیمات استقراضی	زمان و شکل ورود تمبک در ابتدای قطعه
۷	بهمن رجبی چهارمضراب دشتی	۶/۱۶ ترکیبی	برای هر چنگ نقطه دار در طول قطعه برابر ۱۴۳ است.	استفاده شده	- سنتور شروع کننده‌ی اجراست و پس از دو میزان تمبک وارد می‌شود.
۸	بهمن رجبی پیش درآمد ابوعطا	۴/۴ ساده	برای سیاه در طول قطعه ۱۱۲ است.	استفاده شده	تمبک شروع کننده‌ی پیش‌درآمد است
۹	جمشید شمیرانی پیش درآمد اصفهان	۴/۴ ساده	برای سیاه از ۸۵ شروع می‌شود و به تدریج تا ۱۰۳ افزایش می‌یابد.	استفاده نشده	بعد از دو ضرب تمبک نیز به همنوازی اضافه می‌شود.
۱۰	جمشید شمیرانی چهارمضراب ابوعطا	۶/۱۶ ترکیبی	برای چنگ نقطه دار در ابتدا برابر ۱۵۵ است و در ادامه مقداری افزایش پیدا می‌کند.	استفاده نشده	شروع قطعه توسط تار است و سپس از قسمت بالای ضرب تمبک نیز وارد می‌شود.
۱۱	ناصر فرهنگفر در غم	۶/۴ ساده		استفاده شده	شروع قطعه به صورت همزمان توسط سنتور و تمبک است.
۱۲	ناصر فرهنگفر سرانداز	۶/۱۶ ترکیبی	برای چنگ نقطه دار در شروع قطعه ۱۵۲ می‌باشد و در ادامه به ۱۷۵ می‌رسد.	استفاده نشده	قطعه همزمان از میزان اول توسط تمبک و سنتور آغاز میشود.
۱۳	جمشید محبی پیش درآمد ابوعطا	۶/۴ ساده بعضی قسمت‌ها موقتا ۲/۴ و ۳/۴ و ۷/۴		استفاده شده	کمانچه، قیچک شروع‌کننده‌ی پیش درآمد هستند. بقیه‌ی گروه به همراه تمبک از میزان هفتم وارد می‌شوند.
۱۴	جمشید محبی چندمضراب حجاز	۶/۱۶ ترکیبی		استفاده نمی‌شود	قطعه به صورت همزمان توسط تمام بخش‌ها آغاز می‌شود.
۱۵	ارژنگ کامکار آهوی وحشی	۳/۴ و ۴/۴ ساده	برای سیاه برابر با ۱۰۴ است.	استفاده شده	شروع قطعه تار،تار باس و تمبک است که در ادامه سازهای نی و کمانچه به آن اضافه می‌گردد.
۱۶	ارژنگ کامکار سامانی	۶/۱۶ ترکیبی	برای هر چنگ نقطه دار حدودا برابر با ۱۴۵ است.	استفاده‌ای نشده	شروع قطعه از قسمت بالای ضرب است و بعد از اجرای دو دولاچنگ آخر ضرب دوم میزان ، تمبک از ابتدای میزان بعد وارد می‌شود.
۱۷	پژمان حدادی تصنیف مستی سلامت میکنند	۶/۸ ترکیبی	برای سیاه نقطه دار در ابتدا برابر ۶۰ است اما افت تمپو با شروع بخش آواز کاملا مشهود است.	استفاده نشده	تمبک شروع‌کننده‌ی قطعه است.
۱۸	پژمان حدادی چهارمضراب دشتی	۶/۸ ترکیبی	برای سیاه نقطه دار برابر ۱۲۰ می باشد	استفاده نشده	شروع قطعه توسط سه تار انجام می‌شود و پس از آن عود و تمبک به آن اضافه شده و پس از آنها کمانچه نیز اضافه می‌گردد.
۱۹	نوید افقه برداشت	۶/۸ ترکیبی	برای سیاه برابر ۱۲۰ می‌باشد	استفاده شده	شروع قطعه توسط تار است و از ضرب دوم میزان اول تمبک شروع به نواختن می‌کند.
۲۰	نوید افقه پیش درآمد ابوعطا	۶/۴ ساده بعضی قسمت‌ها موقتا ۲/۴ و ۳/۴ و ۷/۴	تمپو برای سیاه برابر ۸۲	استفاده شده	از ضرب سوم با شروع ملودی، تمبک نیز با سه تار همراه می‌شود.

- در قسمت تحلیل فیگورها، تزیین‌های مربوط به اجرای تمبک، همچنین زیر و بمی و زینت‌های مربوط به سازهای ملودیک حذف شده است.

- در اکثر آثار که به صورت گروهی و اونیسون اجرا شده، اجرای ساز تار (به عنوان رایج‌ترین ساز سده‌ی اخیر موسیقی کلاسیک ایران)، آوانگاری گردیده است و در تحلیل‌ها با توجه به اینکه در نوازندگی این ساز برخی از اجراهای دست باز سیم‌های بم‌تر بیشتر از اینکه جزیی از ملودی باشند، جزو تزیین ریتمیک به حساب می‌آیند، سعی شده تاثیر آنها در ریتم اصلی ملودی نادیده گرفته شود.

- در تحلیل‌ها، ریزهای ساده به عنوان تکنیک در نظر گرفته نشده و صرفاً مورد بررسی در فیگورهای ریتمیک قرار گرفته است. از طرفی بقیه‌ی ریزها مانند ریز تیمپانی، ریز پرو...، همگی به عنوان تکنیک لحاظ شده‌اند.

- در مورد اجراهای نوید افقه لازم به توضیح است که صرفاً

جدول ۲- فراوانی تکنیک‌های اجرایی نوازندگان در نمونه‌های بررسی شده.

		تم	بک	راست	چپ	بشکن	ریزپر	ریز تیمپانی	ریز پلنگ	ریز ناخنی	سه بند دست راست	سه بند دست چپ	تزیین تهرانی	هفت	هفت وتم	بک و بشکن	ضربه با ناخن انگشت اشاره (e)
۱	حسین تهرانی زرد ملیجه	۱۶۳	۱۰۸	-	-	-	۴	۵۹	۷۰	۲۷	۹۲	۱۲۱	۱۵	۳۶	-	-	-
۲	حسین تهرانی رنگ دشتی	۳۱	۷۹	-	-	۱۴۶	-	-	-	-	۹	۴	۵۳	-	-	-	-
۳	محمد اسماعیلی پیش درآمد سه گاه	۹۹	۲۷۶	-	-	۲۷۴	۱۳۷	۳	۵۹	-	۹۸		۵۲	-	-	-	-
۴	محمد اسماعیلی چهارمضراب سه گاه	۲۳۷	۳۱۷	-	-	۳۳۱	-	۳۸	-	-	۳۰	۵۸	۱۹۷	۸۰	-	-	۱۵
۵	امیرناصر افتتاح ضربی دشتی	۲۲۹	۸۶	-	-	۱۸۲	۷۷	-	-	-	-	-	۱۸۸	-	-	-	-
۶	امیرناصر افتتاح چهارمضراب ماهور	۳۲۳	۳۷۸	-	-	۵۱۶	۴۰	۹۲	-	-	-	-	۳۱۴	-	-	۱۴	-
۷	بهمن رجبی چهارمضراب دشتی	۱۰۰	۱۰۰	۶۷	۶۴	۱۵۰	-	-	-	-	-	-	-	۴۰	-	-	-
۸	بهمن رجبی پیش درآمد ابوعطا	۱۴۱	۲۴۸	۵۷	۵۷	۲۷۰	۲۱۲	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
۹	جمشید شمیرانی پیش درآمد اصفهان	۱۵۱	۱۳۲	-	-	۱۴۱	۵۳	-	-	-	-	-	۲۳۴	-	-	۳۷	-
۱۰	جمشید شمیرانی چهارمضراب ابوعطا	۱۱۷	۳۵	-	-	۱۷۹	۷	-	-	-	-	-	۱۶۶	۹	-	-	-
۱۱	ناصر فرهنگفر در غم	۱۵۴	۲۳۳	۱۵۹	۱۶۲	۲۸۹	-	۹۱	۴۸	-	۶	-	-	-	-	-	-
۱۲	ناصر فرهنگفر سرانداز	۱۷۳	۲۰۹	۱۸۷	۱۸۳	۳۴۸	۶۰	-	-	-	۱۵	۵	-	-	-	-	-
۱۳	جمشید محبی پیش درآمد ابوعطا	۳۰۹	۱۹۱	۱۲۸	۱۲۸	۱۳۳	۱۵۱	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
۱۴	جمشید محبی چندمضراب حجاز	۱۷۶	۲۶۳	۲۰۷	۲۱۶	۶۱۲	۶۹	۲	-	-	۳	-	-	-	-	-	-
۱۵	ارژنگ کامکار آهوی وحشی	۳۲	۲۵۵	۲۹۰	۲۸۰	۳۱۴	۱۵۷	-	۱	-	-	-	-	-	-	-	-
۱۶	ارژنگ کامکار سامانی	۱۱۴	۱۲۸	۱۰۴	۱۱۳	۱۶۲	۵۵	-	-	-	۱	-	-	-	۸	-	-
۱۷	پژمان حدادی تصنیف مستی سلامت میکنند	۲۶۴	۳۲۰	۱۲۵	۱۳۸	۱۵۲	۴۰۷	-	۱۵	-	۱۶	-	-	-	-	-	-
۱۸	پژمان حدادی چهارمضراب دشتی	۲۹۲	۳۷۳	۳۶۳	۲۷۴	۵۴۵	۱۰۱	-	-	-	۱۹	-	-	-	-	-	-
۱۹	نوید افقه برداشت	۳۱۲	۱۵۱	۱۲۷	۱۰۳	۲۵۹	۱۷	-	-	-	-	۴	-	-	-	۷۹	-
۲۰	نوید افقه پیش درآمد ابوعطا	۲۰۴	۱۳۰	۱۴۳	۱۸۸	۳۱۷	۱۷۲	-	۳۹	-	۸	-	-	-	-	۷۷	-

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تکنیک‌هایی که در اجرای دیگران نیز استفاده شده، لحاظ گردیده است. بنابراین نتایج نمی‌تواند برای اجرای ایشان جامع باشد و مقایسه‌ای همه جانبه را ارائه دهد و همانطور که پیش‌تر گفته شد، باید در آینده مورد پژوهش قرار گیرد.

- با توجه به جدول ۲، ملاحظه می‌شود که بیشترین فراوانی از فضای نمونه‌ی آماری را تکنیک بشکن تشکیل داده است و برای ۱۲ قطعه، بیشترین فراوانی تکنیک را دارد. البته این نکته نباید فراموش گردد که تمام انگشتان به غیر از شست دو دست، امکان اجرای بشکن را دارند. بنابراین نتیجه‌ی به دست آمده، کاملاً معقول و مورد انتظار است.

- در شیوه‌ی اجرایی حسین تهرانی و تمام کسانی که ادامه‌دهنده‌ی شیوه‌ی او هستند، از تکنیک‌های راست و چپ هیچ استفاده‌ای نکرده‌اند. این در حالی‌است که در سایر شیوه‌ها، این دو تکنیک از اصلی‌ترین تکنیک‌هایی است که در همنوازی‌ها استفاده می‌شود.

- از دوره‌ی ناصر فرهنگ‌فر به بعد تم، بک، راست، چپ، بشکن و ریز پر در اجرای تمام نوازندگان نقش اساسی دارد.

- از ضربه با ناخن انگشت اشاره (e)، فقط در چهارمضراب سه‌گاهی که محمد اسماعیلی همنوازی کرده، استفاده شده است.

- ریز ناخنی، فقط توسط حسین تهرانی و فقط در قطعه‌ی زرد ملیجه استفاده شده است.

- بک و بشکن همزمان، در اجرای جمشید شمیرانی، امیرناصر افتتاح و نوید افقه دیده می‌شود و در سایر نمونه‌ها وجود ندارد.

- تم و هفت همزمان را فقط ارژنگ کامکار در اجرای قطعه‌ی

جدول ۳- میانگین و انحراف معیار تکنیک‌های مورد استفادهی نوازندگان در قطعات نمونه.

شماره نمونه	نام نوازنده و قطعه	میانگین	انحراف معیار
۱	حسین تهرانی - زرد ملیجه	۶۹/۵	۵۱/۳
۲	حسین تهرانی - رنگ دشتی	۵۳/۶۷	۵۳/۱۸
۳	محمد اسماعیلی - پیش درآمد سه گاه	۱۲۴/۷۵	۱۰۰/۷۹
۴	محمد اسماعیلی - چهارمضراب سه گاه	۱۴۴/۷۷	۱۲۶/۸۴
۵	امیرناصر افتتاح - ضربی دشتی	۱۵۲/۴	۶۷/۲۸
۶	امیرناصر افتتاح - چهارمضراب ماهور	۲۹۳/۵۷	۱۹۱/۷۳
۷	بهمن رجبی - چهارمضراب دشتی	۸۶/۸۳	۳۸/۵۹
۸	بهمن رجبی - پیش درآمد ابوعطا	۱۶۴/۱۶	۹۳/۸۳
۹	جمشید شمیرانی - پیش درآمد اصفهان	۱۲۴/۶۶	۷۱/۸۲
۱۰	جمشید شمیرانی - چهارمضراب ابوعطا	۸۵/۵	۷۸/۴۶
۱۱	ناصر فرهنگ‌فر - درغم	۱۴۲/۷۵	۹۳/۰۸
۱۲	ناصر فرهنگ‌فر - سرانداز	۱۴۷/۵	۱۱۵/۲۵
۱۳	جمشید محبی - پیش درآمد ابوعطا	۱۷۳/۳۳	۷۰/۶۴
۱۴	جمشید محبی - چندمضراب حجاز	۱۹۳/۵	۱۹۶/۱۹
۱۵	ارژنگ کامکار- آهوی وحشی	۱۸۹/۸۵	۱۲۸/۷۶
۱۶	ارژنگ کامکار - سامانی	۸۵/۶۲	۵۸/۱۲
۱۷	پژمان حدادی - تصنیف مستی سلامت می‌کنند	۱۷۹/۶۲	۱۴۰/۳۴
۱۸	پژمان حدادی - چهارمضراب دشتی	۲۸۱	۱۷۶/۱۱
۱۹	نوید افقه - پیش درآمد ابوعطا	۱۲۵/۶۶	۱۰۸/۳۴

سامانی استفاده کرده است.

- تم و بک تنها، تکنیک‌هایی هستند که در تمام قطعه‌ها وجود دارد و تمام نوازندگان ازآن استفاده کرده‌اند. همچنین بنابر موارد بالا ملاحظه می‌شود که تکنیک‌های ریزناخنی، ضربه با ناخن انگشت اشاره (e)، بک و بشکن همزمان، تم و هفت همزمان از تکنیک‌های متداول در همنوازی تمبک نیست.

- بیشترین حجم از تنوع استفاده‌ی تکنیک‌ها در قطعه‌ی زرد ملیجه، توسط حسین تهرانی است که البته بعضی از این تکنیک‌ها برای ایجاد افکت‌های صوتی و رنگ خاص صوتی است.

- کمترین حجم از تنوع استفاده‌ی تکنیک‌ها، در قطعه‌ی ضربی دشتی با همنوازی امیر ناصر افتتاح است.

- همانطور که در توضیحات بخش قبل آمد در هر یک از دوقطعه‌ای که ارژنگ کامکار در آنها همنوازی کرده است، یک تکنیک با اجرای فقط یک مرتبه وجود دارد. این اتفاق تنها در همین دو قطعه رخ داده و برای هیچ کدام از نوازندگان دیگر، این وضعیت وجود ندارد.

- در بررسی بداهه یا غیربداهه بودن اجراها دیده شد که جز دو قطعه‌ی مربوط به اجرای امیرناصر افتتاح، بقیه همگی به احتمال زیاد با هماهنگی قبلی و تمرین بوده است. اما نباید فراموش شود که بقیه‌ی اجراها، اگرچه با تمرین قبلی بوده‌اند، اما آنچه مشخص است اینکه تمرین برای اکثر نوازندگان، نقش آشنایی با ملودی و شروع و خاتمه‌ها، سکوت‌ها و... داشته است. به عبارت دیگر، با شنیدن قطعه و زدن اتودهای مختلف روی قطعه، به یک چارچوب و نقشه‌ی کلی (نه میزان به میزان) می‌رسیدند و تمرینات برای نوازنده ایجاد میدان دید، همراه با محدودیت‌هایی که خود را ملزم به رعایت آنها می‌داند، می‌کند. این موضوع به غیر از قطعات با همنوازی نوید افقه و بهمن رجبی صدق می‌کند. روش همنوازی این افراد بر این اساس بوده است که در تمرینات، تمام میزان‌ها را با جزییات برای همنوازی‌شان مشخص کرده‌اند. نقش تمرینات در این شیوه کاملاً متفاوت است و کمک می‌کند، اجرای کل قطعه روشن و واضح گردد. در سیستم اول، نوازنده هنگام اجرا نیز برای خود حق انتخاب ایجاد می‌کند و انتخاب بهترین گزینه را به لحظه‌ی اجرا می‌سپارد. اما این موضوع در دومین روش کاملاً متفاوت است و بر اساس اندیشه و تصمیم قبلی شکل می‌گیرد. توضیح در مورد اجرای بداهه به شیوه‌ای که در نمونه‌های امیرناصر افتتاح دیده شد، با توجه به دشواری در پیش‌بینی اجرای بخش ملودی، حق انتخاب نوازنده بسیار محدود می‌شود. زیرا از فیگورهای ریتم ملودی بی‌خبر است و اجرا، بسیار با رعایت جوانب احتیاط همراه می‌شود.

- بعد از بررسی آثار مشاهده شد که بسیاری از نوازندگان تمبک، ملودی را بر اساس موتیف‌هایش می‌شناسند و آن را اساس همنوازی قرار می‌دهند. دید از بالا، و یا دید وسیع‌تر می‌تواند به نوازنده‌ی تمبک برای ایجاد ارتباط متفاوت‌تری بین اجرای تمبک و ملودی کمک کند. زیرا نوازنده در این وضعیت، انتخاب‌های بسیار بیشتر و متفاوت‌تری خواهد داشت. فرض کنید یک جمله‌ی موسیقایی در حال اجرا است. اگر مبنا را به عنوان مثال شبیه بودن نسبی الگوی ریتم با ملودی، در ابتدا و انتهای جمله قرار دهیم، آنگاه تمبک، انتخاب‌های خیلی زیادی برای قسمت‌های میانی دارد. این در حالی‌است که اگر موتیف‌ها برای همراهی مدنظر باشند، بسیار انتخاب‌های محدودی خواهد داشت. استفاده از نوشتار نیز قطعاً می‌تواند در این امر چاره‌ساز باشد؛ زیرا نوشتار یکی از حس‌های پنج‌گانه‌ی دیگر انسان را نیز درگیر خود می‌کند. استفاده از حس دیگر، یعنی بینایی، اضافه شدن وسیله‌ای دیگر برای ملموس شدن موضوع خواهد بود. به این ترتیب دریافت تازه‌ای در نوازنده‌ی تمبک می‌توان ایجاد کرد. به نظر نگارندگان، آن چیزی که موجب می‌شود نوازنده به موتیف‌های ملودی توجه کند، این است که بسیاری از اوقات، خلق‌کننده‌های آثار موسیقی کلاسیک معاصر ایران هم به همین شکل آن ملودی را ایجادکرده‌اند؛ که باعث شده جملات نابرابر، بدون تکرار و بدون دورنگری فرمال در این کارگان بسیار دیده شود. در واقع نمی‌توان آن را صرفاً به تمبک‌نوازان ارجاع داد. اگر چنین نظمی بر یک قطعه غالب باشد (همان‌طوری که در برخی از قطعات چنین است)، آن‌گاه می‌توان گفت نگاه وسیع‌تر تمبک‌نواز هم می‌تواند یاری‌رسان باشد.

با توجه به جدول ۳، استفاده از انحراف معیار به ما کمک می‌کند تا به درکی منطقی از تفاوت‌های حجم مصرف تکنیک، در نقاط بالا و پایین اطلاعات جدول یک به‌دست‌آوریم. عدد میانگین نتیجه‌ی مستقیمی را به ما اعلام نمی‌کند، صرفاً نشان‌دهنده‌ی متوسط تعداد استفاده از هرتکنیک، برای هر نوازنده در هر میزان از قطعه است. دلیل اینکه کمک مستقیمی به ما نمی‌کند، این است که تعداد میزان‌ها، نوع ضرب‌ها و فشردگی اجرای نوازنده در هریک از نمونه‌ها با یکدیگر متفاوت است. اما بررسی میانگین در کنار انحراف معیار، امری ضروری‌است و برای به دست آوردن معیار و انحراف از آن به ما کمک می‌کند.

- در بیشتر موارد، برای نوازندگان، انحراف از معیار در قطعات با تمپوی پایین کمتر بوده است. به این معنی که می‌توان گفت هنگامی که نوازندگان تمبک در حال همنوازی یک قطعه با سرعت پایین هستند، تعداد دفعات استفاده از هر یک از تکنیک‌ها، نسبت به قطعات تمپو بالا به یکدیگر نزدیک‌تر است. یعنی اختلاف دفعات اجرایی که بین تکنیک‌های پرمصرف‌تر و کم‌مصرف‌تر وجود دارد در قطعات با سرعت پایین کمتر است. بنابراین می‌توان گفت تکنیک‌ها در قطعات کم‌سرعت از نظر کمی، توازن و تعادل بیشتری دارند.

- بیشترین انحراف معیار، مربوط به قطعه‌هایی است که پژمان حدادی اجرا می‌کند و پس از آن قطعات محمد اسماعیلی بیشترین انحراف را از معیار دارد.

- چهارمضراب دشتی بهمن رجبی، کمترین انحراف معیار را دارد اما اجراهای حسین تهرانی در بین نمونه‌هایش میانگین انحراف معیار پایین‌تری را نسبت به بقیه‌ی نوازندگان دارد. به این معنی که حسین تهرانی در اجراهای خود برای ایجاد تعادل در همنوازی‌اش، از تکنیک‌ها با تعداد تکرار نزدیک به یکدیگر استفاده

می‌کرده است. این در حالی‌است که اجراهای محمد اسماعیلی با آنکه کاملاً به عنوان ادامه‌دهنده‌ی سبک حسین تهرانی شناخته می‌شود، انحراف معیار بسیار زیادی دارد. در اکثر اوقات مشاهده می‌شود که شیوه‌ی افراد، نوع تکنیک‌هایی در نظر گرفته می‌شود که توسط آن نوازنده اجرا می‌شود. اما واقعیت این است که شیوه، بسیار فراتر از تکنیک‌های اجرایی هر فرد است و شامل نحوه‌ی تفکر غالب بر اجرا نیز می‌شود.

- حسین تهرانی و جمشید شمیرانی، کمترین اختلاف در انحراف معیار قطعه‌ی با سرعت پایین و با سرعت بالا را دارند. به عبارتی دیگر، سرعت در انتخاب‌های تکنیکال این دو نوازنده بسیار کم‌تاثیر است. پس در قطعات با سرعت بالا مانند قطعات با سرعت پایین تعداد اجرای تکنیک‌های مختلفشان را انتخاب می‌کنند.

- امیرناصر افتتاح و جمشید محبی، بیشترین اختلاف را در انحراف معیار قطعه‌های با تمپوی بالا و پایین دارند. یعنی می‌توان گفت به طور کلی انتخاب تکنیکال آنها در قطعه‌های سرعت پایین، با قطعات دارای سرعت بالا متفاوت است و برای هر یک رفتار متفاوتی دارند.

نتیجه

- رنگ‌آمیزی صوتی در سازهای کوبه‌ای برای موسیقی کلاسیک ایران موضوعی است که کمتر به آن توجه شده و در نمونه‌ها به جز اجراهای رنگ دشتی، زرد ملیجه توسط حسین تهرانی و چهارمضراب دشتی توسط پژمان حدادی، هیچ یک از رنگ‌های صوتی دیگری جز تمبک استفاده نکرده‌اند. لازم به ذکر است در چهارمضراب دشتی، نوازنده‌ی دایره شخص دیگری است و موضوع صرفاً حضور یک رنگ صوتی متمایز، در شیوه‌ی اجرایی شخص است. رنگ همان‌طور که در دیدن تصاویر می‌تواند اثربخش باشد، در موسیقی نیز به همین شکل است. یک تصویر سیاه و سفید، بسیار می‌تواند زیبا باشد اما همیشه دنیا را سیاه و سفید دیدن، کاستی‌هایی را در زندگی ایجاد می‌کند. حضور همیشگی و تنهای تمبک نیز (براساس زیبایی‌شناسی غالب موسیقی کلاسیک ایران) بسیار زیباست، اما حضور رنگ‌ها می‌تواند نقشی مشابه به رنگ در تصاویری که می‌بینیم را داشته باشد. با توجه به قدمت و کاربرد گسترده‌ی انواع ساز دایره در مناطق مختلف کشور، می‌تواند بسیار مفید باشد.

- برخلاف آن چیزی که انتظار می‌رفت، در اکثر قطعات، به خصوص قطعه‌هایی که ضبط قدیمی‌تری دارند، سرعت در بیشتر قطعه‌ها با تغییرات کمی همراه بود و جاهایی که ناخواسته همراه با تغییرات بود، از دلیل کلی پیروی نمی‌کرد. اما می‌توان گفت چند عامل بر روی سرعت نمونه‌ها تاثیرگذار بوده است:

- تسلط نوازنده یا نوازنده‌ها در اجرای تکنیک‌ها، پاساژها و به طور کلی قسمت‌های دشوارتر قطعه؛
- پایین یا بالا بودن بیش از عادت قبلی سرعت، در آغاز قطعه؛
- تغییر مقام‌ها در طول قطعه، به عنوان مثال استفاده از گوشه‌ی مخالف در دستگاه سه‌گاه.

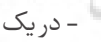
- در ابتدا پیش از بررسی قطعات؛ یکی از نقاطی که در این مقاله قرار بود بررسی شود، سوال و جواب‌هایی بود که بین نوازنده‌ی تمبک و سازهای ملودی انجام می‌شود. با شروع پروسه‌ی تحلیل مشخص شد که هرچه در زمان جلوتر آمده‌ایم، این سوال و جواب‌ها کمرنگ‌تر و در نهایت تقریباً ازبین‌رفته‌است. در حالی که در اولین نمونه‌ها، حضور آنها کاملاً محسوس بود. بنابراین می‌شود از شیوه‌ی سوال و جواب بین ساز کوبه‌ای و ملودی به عنوان یک شکل اجرایی رو به فراموشی یاد کرد. در نمونه‌های اجرایی حسین تهرانی، محمد اسماعیلی و بهمن رجبی، سوال و جواب بین ملودی و تمبک، کاملاً پررنگ است.

- در مورد نتیجه و تاثیر اجرای بداهه یا غیربداهه‌ی همنوازی، هم قبل از تحلیل و هم بعد از تحلیل چیزی یافت نشد. یک سری فرضیات پیش از تحلیل در ذهن نگارندگان وجود داشت ولی پس از آن، هیچ یک پررنگ‌تر یا کمرنگ‌تر نشد. می‌توان گفت اکثر اجراها نسبتاً بداهه بود! این دو رویکرد می‌توانند پیامدهای مثبت و منفی داشته باشد. از اجرای امیرناصر افتتاح و توضیحاتی که درباره‌ی اجرایش داده شد، می‌توان به عنوان پیامدها و اتفاقات جالب در همنوازی بداهه یاد کرد و اجرای بهمن رجبی می‌تواند به عنوان نماینده‌ای از پیامدهای یک اجرای غیر بداهه و از پیش آهنگسازی‌شده توسط نوازنده‌ی تمبک درنظرگرفت.

- به جز بخشی از نمونه‌ای که از پژمان حدادی ارائه شد (مستی سلامت می‌کنند)، هیچ‌یک از نوازندگان تمبک در اجرای خود، از خط‌های همراهی‌کننده‌ی ملودی اصلی برای همراهی ملودی توسط تمبک استفاده نکردند. ملودی آن‌قدر در گوش نوازندگان پررنگ است که توجه به خطوط همراهی‌کننده را به حداقل رسانده است. بسیاری از مواقع ممکن است الگوهای ریتم ملودی تنوع کمی داشته باشند و یکنواختی بیش از اندازه در قطعه را به شنونده القا کنند. این قطعه‌ها، هنگامی که با یک سری از خطوط سازهای دیگر همراهی شود، این یکنواختی کمتر نمود می‌کند. تمبک نیز می‌تواند در این همراهی‌ها با همین هدف به‌کار گرفته شود. با تقویت ریتم خط یا خط‌های همراهی‌کننده، البته به حدی ریتم همراهی که بر ملودی اصلی غلبه نکند، می‌توان از تمبک در آهنگسازی، استفاده‌ی بسیار بیشتری کرد. سازهایی که بخش ملودی را تشکیل می‌دهند و بافت همنوازی آنها (یعنی هتروفونی، هموفونی یا پلی فونی بودنشان)، هیچ تاثیری در اجرای تمبک ندارد یا اگر بخواهیم کلی‌گویی نکنیم و احتمال وجود تاثیر در قطعاتی که بررسی نشده‌اند را در نظر بگیریم، بسیار ناچیز و قابل

چشم‌پوشی است. رنگ صوتی سازهای ملودی، نقش هریک در ملودی، کششی یا مضرابی یا... بودن سازها، هیچ کدام مانع صرفاً شنیده شدن ملودی برای تمبک نواز نشده و همواره مبنا و معیار ملودی اصلی قرار گرفته‌است.

– وقتی به کارگان موسیقی کلاسیک ایران نگاه می‌کنیم، مشاهده می‌شود که هرچه تمپوها سنگین‌تر می‌شود، نقش دور و حالت غیراکسنتال پررنگ‌تر است. حتی در همنوازی بهمن رجبی که همواره در شیوه‌ی اجرایی‌اش، ریتم‌ها کیفی و اکسنتال هستند، در پیش‌درآمد، شدیداً تحت تاثیر دورهای قدیم است. همچنین وقتی قطعات دارای تمپوهای بالاتر اجرا می‌شوند، بسیار میزانی‌تر و اکسنتال به نظر می‌رسند. فرض نگارندگان پیش از تحلیل قطعات این بود که همواره این موضوع به طور کلی بر این موسیقی غلبه دارد. اما پس از بررسی مشاهده شد که این موضوع، اگرچه به طور کلی بسیار تاثیرگذار است، اما عوامل دیگر نیز نقش بسیار مهمی در آن دارند. از جمله نوازنده و شیوه‌ی اجرایی‌اش، شکل ریتم در قطعه‌ای که تمپوی بالا دارد و...

– در بیشتر قطعات با میزان ترکیبی دو ضربی که تمپوی بالا دارند، نقش‌مایه‌ی دیده می‌شود. پس از بررسی نقش آن در تمام این قطعات، دیده شد که همواره به عنوان وصل و بالارونده در ملودی استفاده شده و تقریباً همیشه عیناً توسط تمبک تقلید شده است. در حقیقت استفاده از این وصل در این شکل از قطعات، کاملاً رایج است و برای لحظاتی ریتم از حالت ترکیبی خود به حالت ساده تبدیل می‌شود و پس از رسیدن به نغمه‌ی مورد نظر، دوباره به حالت ترکیبی خود باز می‌گردد. برخی از نوازندگانی که بیشتر بر اساس دور همنوازی خود را پیش می‌بردند هم در این قسمت‌ها به همین ترتیب الگوی ملودی را تقلید کرده‌اند. می‌توان این پدیده را به عنوان یک قانون که در ذهن اکثر نوازندگان به صورت خودکار رعایت می‌شود، در نظر گرفت. نکته‌ی مهم دیگر این است که همواره استفاده از آن برای قسمت‌های وصل ملودی به کار می‌رود. فیگورهای  و نیز کاربردی مشابه دارند.

– تمامی قطعه‌ها برای خاتمه، از یک تم یا یک بک استفاده کرده‌اند، مگر مواقعی که ملودی با اجرای ریز یا کند شدن سرعت و اجرای ریز، یا اجرای با متر آزاد به پایان رسیده باشد. در این قسمت‌ها، همواره تمبک نیز از ریز برای پایان استفاده کرده‌است. یعنی به عنوان یک قائده، اگر قطعه با همان سرعت غالب قطعه به پایان برسد، حتماً تمبک یا یک تم یا یک بک اجرا می‌کند و در غیر این صورت، ریز اجرا می‌کند. تنها قطعه‌ای که خاتمه‌ی آن به این شکل نبود، قطعه‌ی سامانی است که دلیل آن، اجرای قطعه‌ی بهار مست بعد از آن است. یعنی نمی‌توان آن را خاتمه‌ی نهایی دانست، بلکه صرفاً پایان یک میزان است.

– استفاده از تقسیمات استقراضی در موسیقی کلاسیک ایران، در ساختار ملودی و ریتم تمبک زیاد نیست. مشاهده شد که در تقسیمات استقراضی ملودی تمبک یا عیناً همان را تکرار می‌کرد یا اینکه به روند قبلی خود ادامه می‌داد و بدون استفاده از این تقسیمات، همراهی می‌کرد. اگر این حرکت بین تمبک و ملودی جا به جا شود، یعنی تمبک به عنوان مثال از تریوله استفاده کند و ملودی در آن قسمت در حال اجرای ریتم ساده باشد، ریتم متقاطع (مختلط همزمان) خواهیم داشت و می‌توان تعامل جدیدی بین تمبک و ملودی ایجاد کرد. این حرکت به خاطر رایج بودن تبعیت تمبک از ملودی، بسیار کم (در نمونه‌ها فقط در میزانی از اجرای حسین تهرانی) در موسیقی کلاسیک ایران اتفاق افتاده است. اما با توجه به اهمیتی که ساز کوبه‌ای در اجرای قطعه‌ی متریک دارد، می‌توان این رویکرد را تغییر داد و با استفاده از تقسیمات استقراضی تمبک در قسمت‌هایی پررنگ‌تر ظاهر شود.

– شروع قطعه‌ها به اشکال گوناگون بوده و نمی‌توان برای آن قاعده‌ی خاصی را در نظر گرفت. شروع‌ها از قسمت‌هایی هستند که با تصمیم و سلیقه‌ی شخصی هر نوازنده (یا آهنگساز) اعمال شده است. آغازها می‌توانند زودتر، دیرتر و یا هم‌زمان با ملودی انجام شود. اگر اجرا بداهه‌نوازی باشد، بدیهی است که نوازنده‌ی تمبک دیرتر از ملودی وارد می‌شود.

– در یک نگاه کلی می‌توان تمبک‌نوازی حسین تهرانی، امیرناصر افتتاح، بهمن رجبی، ناصر فرهنگ‌فر و نوید افقه را دارای شیوه‌های مستقل در اجرا دانست که مختصات شیوه‌ی آنها نیز بررسی گردید[1].

پی‌نوشت‌ها

۱. ریتم موسیقی از دو منبع ملودی و هارمونی سرچشمه می‌گیرد و ریتم هارمونیک معمولاً در بخش‌های همراهی‌کننده قرار می‌گیرد. در فصل ۱۲کتاب هارمونی والترپیستون که ریتم هارمونیک نام دارد، به‌طور مفصل در این‌باره توضیح داده شده است.

فهرست منابع

بابایی، بهداد و افقه، نوید (۱۳۸۹)، *جوی نقره‌ای مهتاب*، تهران، هفت اقلیم، سی دی.

پایور، فرامرز و تهرانی، حسین (۱۳۸۵)، *زرد ملیجه*. تهران، ماهور، سی دی.

پایور، فرامرز (۱۳۸۵)، *آثار درویش‌خان*. تهران، ماهور، سی دی.

پایور، فرامرز و اسماعیلی، محمد (۱۳۷۵)، *پراکنده*. تهران، چهارباغ، سی دی.

پایور، فرامرز و حسین، تهرانی (۱۳۸۵)، *زرد ملیجه*. تهران، ماهور، سی دی.

جواهری، علیرضا و رجبی، بهمن (۱۳۹۲)، *گلچین ۱*، تهران، آوای چکاد، سی دی.

جواهری، علیرضا و رجبی، بهمن (۱۳۹۲)، *گلچین ۲*، تهران، آوای چکاد، سی دی.

سیفی زاده، ارژنگ و افقه، نوید (۱۳۸۶)، *نغمه‌ی ساز ضربه‌ی آغاز*، تهران،

چهارباغ، سی دی.
شهناز، جلیل و افتتاح، امیرناصر (۱۳۸۸)، *شهناز شهنواز*، تهران، آوای باربد، سی دی.
شهناز، جلیل و افتتاح، امیرناصر (بی‌تا)، *اجرا در تلوزیون ملی ایران*، تهران.
طلایی، داریوش؛ تبریزی‌زاده، محمود و شمیرانی، جمشید (بی‌تا)، کنسرت فرانسه.
طلایی، داریوش؛ قربانی، علیرضا و شمیرانی، جمشید (۱۳۹۰)، *جلوه‌ی گل*، تهران، آوای باربد، سی دی.
علیزاده، حسین (۱۳۶۷)، *راز و نیاز*، تهران، ماهور، سی دی.
کامکار، پشنگ؛ کامکار، اردشیر و کامکار، ارژنگ (۱۳۷۳)، *به یاد صبا*، تهران، نوای همایون، سی دی.
متبسم، حمید (۱۳۸۶)، *لولیان*، اصفهان، آوای نوین اصفهان، سی دی.
متبسم، حمید (۱۳۷۸)، *ساز نو آواز نو*، تهران، سروش، سی دی.
مشکاتیان، پرویز و فرهنگ‌فر، ناصر (۱۳۸۸)، *دونوازی*، تهران، چهارباغ، سی دی.
مشکاتیان، پرویز؛ شجریان، محمدرضا و فرهنگ‌فر، ناصر (۱۳۶۴)، *بر آستان جانان*، تهران : دل آوا، سی دی.
مشکاتیان، پرویز (۱۳۶۸)، *صبح مشتاقان*، تهران، چهارباغ، سی دی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Role of Tombak as an Accompanying Musical Instrument in Iranian Classic Music (1946-2006)

Mazyar Kanaani[1], Hooman Asadi[*2]
[1] MA in Music, Art University, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, School of Dramatic Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received 8 Nov 2017, Accepted 8 May 2018)

"TOMBAK" is the most important percussive instrument in classical music of Iran. This instrument is also known as: tonbak, tompak, donbak and dombak. About the physical structure of this instrument it worth is mentioning that two types of materials are common for the construction of the body: wood and metal, which the wooden type of the Tombak is customary in classical music and the metal type is more usual to use in folk music. The upper part of the instrument is covered up with animal's skin such as cow or camel. The performance of the Tombak involves both hands playing the same role and complementing each other's motions. Although it is common to use the cutaneous part of the instrument as the main source of getting sounds, the wooden part is also use for getting different timbre of sounds. Influential cultures which have influenced the new generations of playing Tombak (from the rhythmic aspects) are the rhythmic system of Indian, Arabian and Turkish classical music. The main problem facing Tombak players which causes failure to achieve desired result, is the lack of a coherent system in Rhythmic-Metric structures which according to the non-metric structure of this music, is not unexpected. Based on experiences and their perceptions, in comparison with other instruments, Tombak players usually play the role of a companion. The wide range of technical changes in Tombak has increased the importance of its quality and role in being a companion than before. The procedure of this changes from the Qajar period up to now can be analyzed in notation and also its (Tombak) repertory which are mentioned in samples. In order to achieve good and measurable results as in other branches of science, we can use successful experiences in this field (which emerged in every way) and after reviewing the data, a progressive result can solve these problems. The researches in this paper is descriptive. The original information and research data are obtained by the author through audio transcription and auditory audio from available works. The statistical society in this research include all the audio works companioned by Tombak in the classical music of Iran. Sampling is non-random and selective. In selecting pieces the author also used his personal experiences. A list of all those who have had significant on the style of playing Tombak and accompaniment, was provide and their works have been reviewed. Artists who have been examined, explained as fallow whom are separated by their style of playing: Hossein Tehrani, Mohammad Esmaeili – Naser Farhang Far, Jamshid Mohebi –Amir naser Eftetah, Bahman Rajabi – Jamshid Shemirani – Arzhang Kamkar – Pezhman Haddadi – Navid Afghah. The final results of the article are included as suggested rhythm and Tombak in the Tombak's accompaniment with other Iranian instruments, in the field of timing and form (shape) of the Tombak entrance at the beginning of the pieces, the figures, the rhythmic figure of tombak executive and other instruments, the techniques used by tombak, the bases of improvisation or not, the quantitative and qualitative of rhythm, the presence and role of borrowing divisions, Tombak rhythm line ratio with melody will happen in the final section and tempo.

Keywords
Tombak, Accompaniment, Percussion, Iranian Classical Music, Rhythm.

*Corresponding Author: Tel: (+98-21) 66412920, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: asadih@ut.ac.ir.